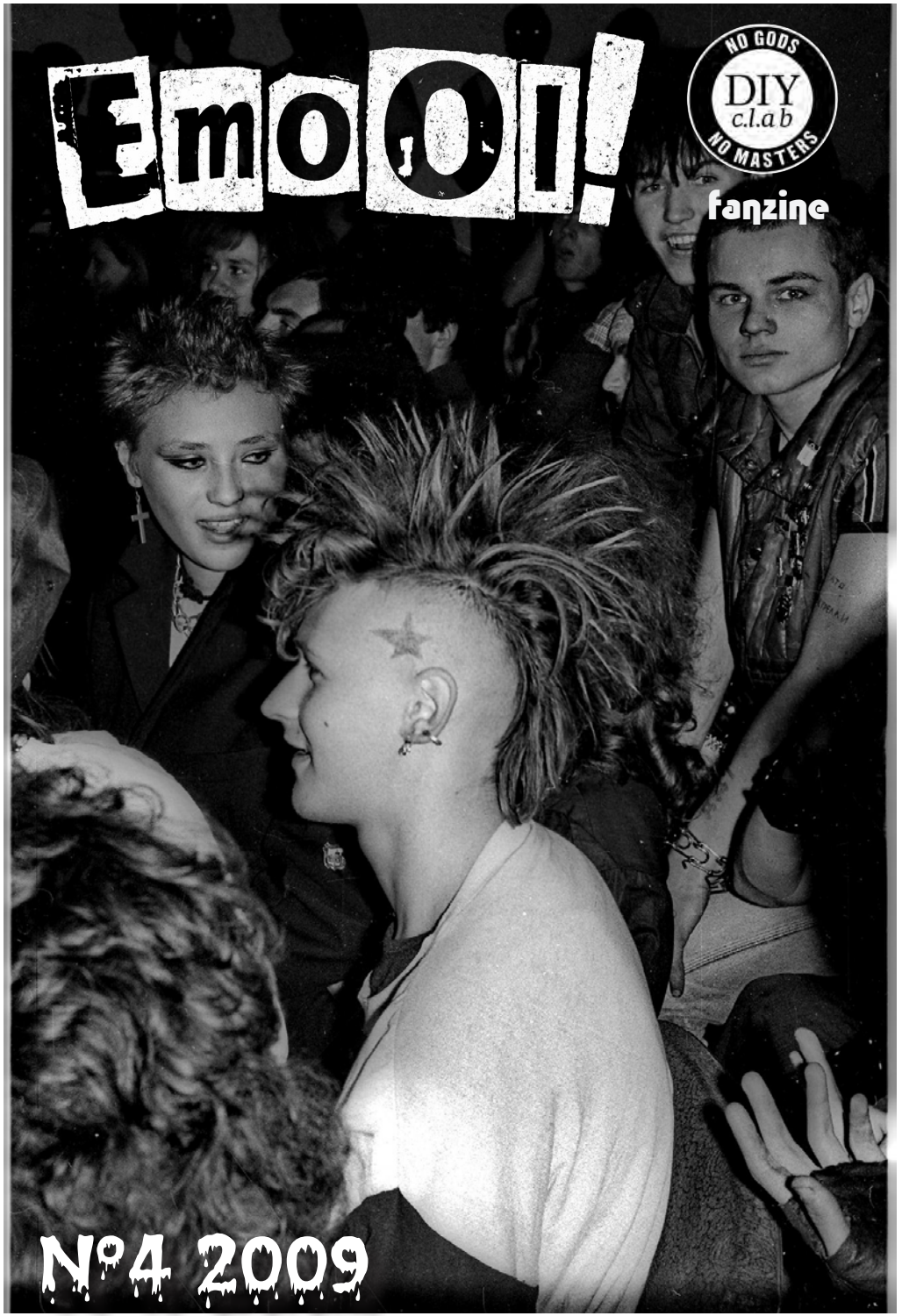
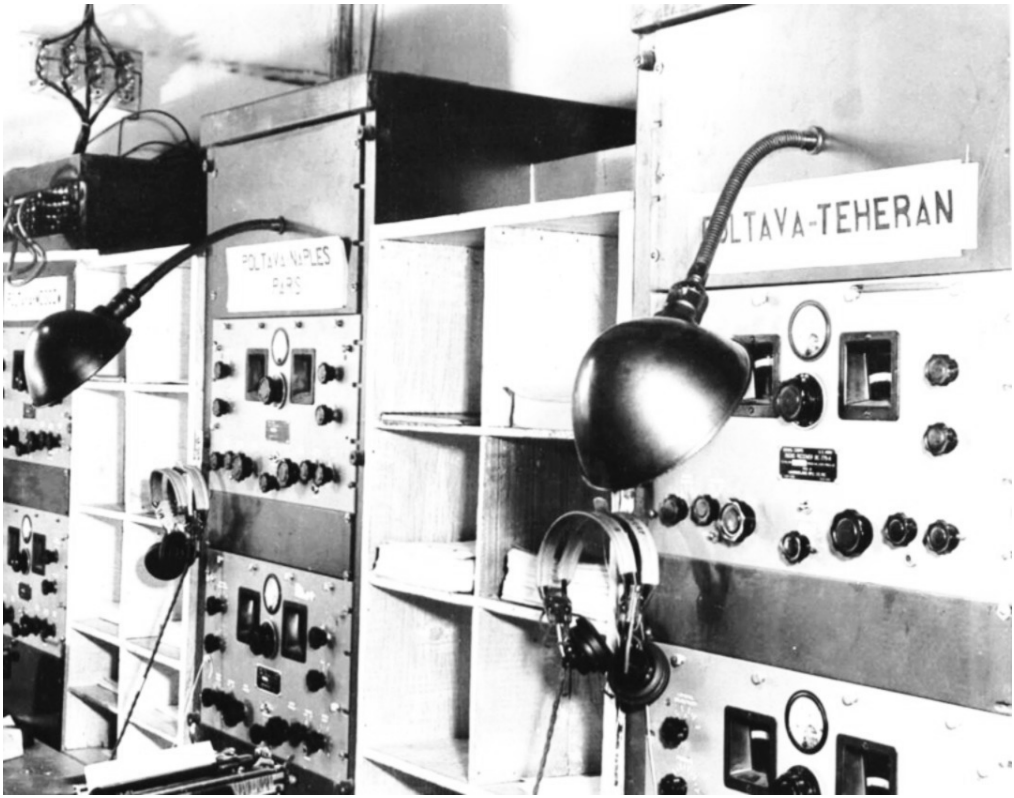

Emo O!
NO GODS
DIY
c.l.a.b
NO MASTERS
fanzine
Nº4 2009

В Номері:

Роман П'ятковка і панк-фотографія Харкова – с. 4-13
Борис Редько: погляд через об'єктив – с. 14-21
гурт Доктор Борменталь – с. 22-25
гурт Галима Планка – с. 26-28
гурт Social Distortion – с. 29-33
Одеська акція 1967 року як жест публічного спротиву – с. 34-36
Спогади про виступ Metallica у Києві 1999 року – с. 37-42
гурт ПоСТ – с. 43-44
гурт 50 см до Буркіна Фасо – с. 45-46



РОМАН П'ЯТКОВКА – І ПАНК-ФОТОГРАФІЯ ХАРКОВА

У 1980-х роках, коли радянське суспільство стримувала цензура і сірість буднів, у Харкові зародився фотографічний бунт. Його герої наважилися показувати заборонене і говорити про невидиме. Одним із найяскравіших серед них став Роман П'ятковка – митець, що перетворив провокацію на мистецтво. Його вважають легендою української концептуальної фотографії та знаковою фігурою андеґраундного середовища Харкова. Його роботи – від зухвалих ню-світлин до історичних фотоколажів – розповідають про свободу тіла і духу в умовах радянського та пострадянського абсурду.

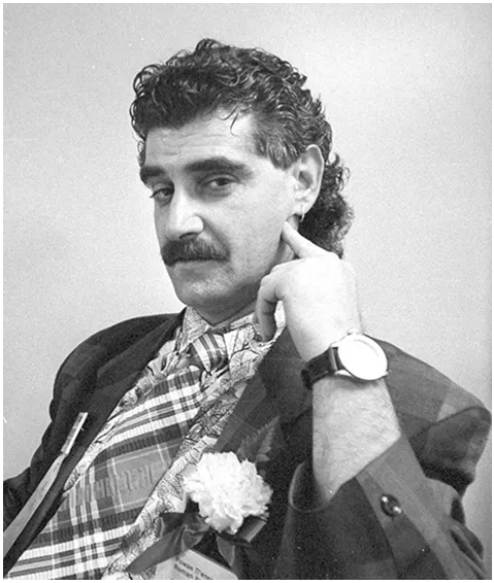
Роман П'ятковка народився 1955 року в Харкові, місті з потужною традицією фотографічного андеґраунду. Спершу його шлях мало чим віщував мистецьку кар'єру: у 1970-х він здобув інженерну освіту в Політехнічному інституті. Однак пристрасть до творчості взяла гору. Наприкінці 1970-х П'ятковка захопився театром і працював художником зі світла в місцевому Театрі юного глядача. Саме тоді він познайомився з богемним колом Харкова – митцями і фотографами, що збиралися в культових кафе міста. У невимушених зустрічах "на Гаршина" чи в кав'ярні з промовистою назвою "Бухенвальд" молодий інженер відкрив для себе інший світ. Тут він зустрів метрів Харківської фотографії – Бориса Михайлова, Олега Мальованого, Євгенія Павлова – і під їхнім впливом на початку 1980-х серйозно взявся за камеру.

За спогадами самого П'ятковки, зустрічі з Борисом Михайловим стали визначальними: Михайлов показував йому свої експериментальні знімки і заохочував до обговорення, привчаючи думати про фотографію концептуально. П'ятковка увібрав цей дух свободи й іронії. Уже з перших власних фотоспроб він відкинув академізм і обрав шлях радикального експерименту. Як і багато хто з Харківської школи фотографії (ХШФ), він спершу знімав доволі інтуїтивно, навіть «кінематографічно» – серіями кадрів, що фіксують послідовність буденних сцен. В його ранніх роботах 1980-х окреслилися теми, які залишаться з ним назавжди: приватний простір, оголене тіло, виклик суспільним табу. П'ятковка свідомо ламав канони радянської фотографії, де панував офіціоз і «показові» герої. Натомість він звернув об'єктив до того, що замовчувалось: інтимне життя простих людей, їхню вразливість і протест.

Харківська школа фотографії, в середовищі якої сформувався П'ятковка, була явищем опозиційним до офіційного радянського мистецтва. Ще в 1970-х група харківських фотографів (об'єднання «Время») висунула «теорію удару» – ідею про те, що фотографія має вражати, бити на сполох. Ця неформальна спільнота (Борис Михайлов, Євгеній Павлов, Олег Мальований та інші) створювала сильні висловлювання всупереч цензурі. Роман П'ятковка доєднався до цього кола наприкінці 1980-х, ставши одним із продовжувачів традицій ХШФ. Він швидко здобув репутацію зухвальця: головним внеском П'ятковки в естетику Харківської школи стали брутальність та сексуальність його кадрів.

У ті часи відверта еротика була під суворою забороною – офіційно «в СРСР сексу не було». П'ятковка ж сміливо ламав цей стереотип. Його світлини ряснили оголеними тілами в провокаційних, гранично щирих ситуаціях. Митець навмисно показував реальне тіло без прикрас: звичайних жінок і чоловіків із їхніми «недоліками», далеких від глянцевих ідеалів. Така естетика правди шокувала, але саме в цьому була її сила. Як зазначав фотокритик Олександр Ляпін, П'ятковка в проєктах «брутальний, місцями навіть злий», зображує жінок як «сировину» – проте це настільки відверто і незвично, що його роботи «хапають закордонні музеї і галереї».

Назви ранніх серій П'ятковки говорять самі за себе: «Адюльтер», «Аборт», «Сука-любов», «Ігри голих» тощо. У цих проєктах автор руйнував моральні табу радянського суспільства, оголюючи в прямому і переносному сенсі приховані сторони життя. Така сміливість згуртувала навколо нього коло однодумців і привернула



увагу за межами Харкова. Наприкінці 1980-х у місті відбулися легендарні андеґраундні виставки «Ф-87» та «Ф-88», де поряд із роботами Михайлова, Мальованого, Педана експонувалися й провокативні світлини П'ятковки. Хоч адміністрація швидко закрила ті покази, звістка про «харківський феномен» вже ширилася серед фотографічної спільноти.

Особливої уваги заслуговує серія Романа П'ятковки «Новий герой» – проект, безпосередньо пов'язаний з панк-субкультурою 1980-х. У розпал перебудови, 1986 року, фотограф взявся документувати життя харківських панків. У цих чорно-білих знімках він зафіксував молоду неформальну тусовку: хлопців і дівчат з ірокезами, рваними джинсами, зухвалими поглядами. Протест цієї молоді був своєрідним – не на барикадах, а в стилі життя і зовнішньому вигляді. П'ятковка підмітив і творчо підкреслив цей бунт проти норм. Поверх кожної фотографії з серії «Новий герой» він від руки наніс

фрагменти текстів з пісень улюблених рок-гуртів панків. На світлинах видніються рядки легендарного гімну перебудовної молоді – «Мы ждем перемен» Віктора Цоя. Таким чином, зображення "говорять" мовою самої субкультури, пульсують ритмом її музики.

Панк-сцена Харкова постала у П'ятковки живою і справжньою: бажання "смакувати життя без кордонів", виклик суспільству через зовнішній вигляд, нігілізм і свобода у кожному жесті його героїв. Ці юні бунтарі різко контрастували із сірою радянською буденністю – і водночас уособлювали «нового героя» епохи змін, для якого головне «тут і зараз». Серія «Новий герой» стала своєрідним маніфестом: П'ятковка показав, що навіть у «монолітному» радянському суспільстві зародився альтернативний світогляд, абсолютно вільний від нав'язаних ідеологій.

Цікаво, що паралельно схожі мотиви розробляли інші митці на теренах СРСР. Московський фотограф Ігор Мухін майже в той самий час знімав радянських рокерів і панків – під час концертів, квартирників, просто на вулиці. Але якщо Мухін більше виходив у публічний простір, фіксуючи субкультуру в дії, то П'ятковка, типовий харків'янин, залишався в межах приватного простору – квартир, кімнат, кухонь. Його панки позують не на сцені, а ніби у тісних оселях, де і відбувалося справжнє життя андеґраунду. Ця «кухонна» атмосфера протесту – характерна риса Харківської школи, вихованої у тісних комунальних кухнях і майстернях.

Визнання серії «Новий герой» прийшло майже одразу. 1988 року роботи П'ятковки, вкриті панківськими віршами, вперше показали за кордоном – на виставці «Актуаліта СРСР» у празькій галереї «4». А 1989-го впливова кураторка Даниела Мразкова включила «Нового героя» до грандіозної

експозиції «150 років фотографії» в Празі, присвяченої ювілею фотомистецтва. Для молодого українця це був прорив: П'ятковка майже одночасно заявив про себе і вдома, і на Заході. Іноземна публіка побачила, що в «полуголодной, но гордой» радянській країні (влучний вислів Едуарда Лимонова) існує контркультура, яка кидає виклик системі. Цей інтерес Заходу надалі тільки зростав. Після Праги харківський фотограф отримав запрошення на численні міжнародні виставки кінця 80-х – від Гельсінкі до Нью-Йорка. Так П'ятковка став одним з «амбасадорів» українського фотоандегеґраунду у світі.

У 1990-ті роки Роман П'ятковка закріпився як провідний український концептуальний фотограф. Після здобуття Україною незалежності зникла радянська цензура, але митець не втратив бунтівного запалу. Він продовжив створювати серії, що балансували між епатажем і глибокою ідеєю. Особливий акцент залишався на темі тілесності як соціального маркеру – оголене тіло у П'ятковки завжди більше, ніж просто краса; це метафора вразливості людини у соціумі.

Відомим проектом цього періоду стала серія «Ігри лібідо» (тривала протягом 1989–1995 років). В ній П'ятковка повернувся до теми молодості та сексуальної енергії, але вже в експериментальній художній формі. Він винайшов особливу техніку «негативного монтажу»: розрізав і комбінував шматочки фотонегативів, наклеюючи їх на скло, і друкував зображення до того, як клей роз'їдав плівку. Результатом стали сюрреалістичні, багатошарові композиції, що передавали "карнавальну нахабність безсоромної молодості" – так характеризував цю серію сам автор. «Ігри лібідо» вражали поєднанням грубої тілесності й вишуканої технічної гри. Серія стала своєрідним підсумком «еротично-

брутальної» лінії у творчості П'ятковки, яку він розвивав від початку 80-х.

Проте тематичний діапазон митця не обмежувався тілесністю. Одним з найнеочікуваніших його кроків стала серія «Фантоми 1930-х» (також відома як «Голодомор. Фантоми»). Її створення (1989–1990) стало винятком із дотеперішнього стилю автора. П'ятковка звернувся до національної історичної травми – Голодомору 1932–33 років в Україні, коли комуністичний режим заморив голодом мільйони людей. На відміну від його інших робіт, де багато особистого і сучасного, тут фотограф поринув у минуле, досліджуючи колективну пам'ять. Частину образів він запозичив зі знайдених архівних світлин 1930-х (зокрема селянських фото того часу), а частину відзняв сам, інсценувавши типажі епохи. Усі кадри були згодом піддані авторському втручанню: П'ятковка багаторазово перезнімав їх, дряпав негативи, домальовував деталі, додаючи примарності й виразності. У підсумку вийшли зловісні, майже містичні «портрети» жертв Голодомору, кожен зі своїм вигаданим автором бекграундом. Ці роботи вирізнялися на тлі творчості його харківських колег, адже напряму апелювали до національної трагедії – теми, яку ХШФ раніше майже не торкалася. «Фантоми» стали прикладом візуальної практики спротиву вже не лише соціальним, а й історико-політичним табу.

У другій половині 90-х П'ятковка продовжував експериментувати. Він створював серії з іронічними інсинуаціями на тему масової культури – наприклад, «Російсько-англійський розмовник» (1997) чи «Схеми» (1999), де грався зі сприйняттям тексту і образу. Його проекти ставали все більш концептуальними, цілісними висловлюваннями. Сам автор наголошував, що мислить не окремим кадром, а серією:

“картинка сама по собі мене не цікавить, я завжди мислю проектно”. В цей період він також набув визнання на батьківщині: ще 1989 року П’ятковка вступив до щойно створеної Національної спілки фотохудожників України, а згодом представляв українську фотографію на численних виставках і фестивалях. На рубежі тисячоліть його персональні виставки пройшли у Чикаго, Осло, Гетеборзі, Нюрнберзі та інших містах – світ поступово відкривав для себе феномен П’ятковки.

На початку 2000-х П’ятковка, залишаючись вірним собі, звернув свій погляд на нові аспекти пострадянської реальності. Він продовжив досліджувати приватне життя людей, але в інакших умовах – тих, що народилися з розпадом СРСР і одночасно успадкували його риси. Яскравим прикладом є серія «Комунальна квартира» (2008), яка підсумувала багаторічні роздуми митця про спільне й особисте. У цій серії П’ятковка інсценізував типові сцени з життя в радянській «комуналці» – великій квартирі, де змушено жили разом кілька не пов’язаних родин. На п’яти фотографіях ми бачимо оголених чоловіка і жінку, зайнятих буденними справами в тісному помешканні: вони варять обід, миються в душі, читають газету, грають на піаніно. Оголеність героїв тут набуває нового змісту: вона підкреслює їхню беззахисність перед чужими очима, адже в комуналці особисте життя практично прозоре для сусідів. П’ятковка використав улюблений харківськими фотографами прийом ручного розфарбування – аніліновими фарбниками додав кольору чорно-білим відбиткам. Ця нарочито яскрава розмальовка посилила іронію: в тьмяному побуті спільних кухонь виникає гротескний “карнавал” оголених тіл. Серія «Комунальна квартира» стала сатирою на утопію «колективної рівності», яка в реальності оберталася тотальною відсутністю приватності. Одночасно це був і коментар до сучасності: навіть у пострадянські часи

проблема особистих кордонів і права на приватне життя залишалася болючою.

Ще один напрям, який П'ятковка розвинув у 2000-х, – переосмислення радянської візуальної культури. Цифрові колажі П'ятковки виглядали як альтернативна історія – ніби в глянцевому радянському журналі раптом прорвалася правда життя. Це була іронічна спроба «здійснити мрію» цілого покоління фотографів – пробитися зі сміливою роботою крізь цензуру у друк.

Наприкінці 2000-х Роман П'ятковка став не лише практиком, а й ментором для молодших фотографів. Він ділився досвідом, викладав основи концептуальної фотографії в Харкові, а згодом і в Києві.

Творчість Романа П'ятковки не виникла у вакуумі – вона стала частиною ширшого контексту концептуального мистецтва та фотографічного андеґраунду кінця XX століття. У Радянському Союзі фотографія була переважно прикладною чи пропагандистською, але в тіні офіціозу існувала альтернативна традиція. Харківські фотографи 1970–80-х (Михайлов, Павлов, Малєваний, Солонський та інші) випрацювали мову візуального спротиву, яку підхопив і розвинув П'ятковка. Борис Михайлов, наставник П'ятковки, ще з 1960-х досліджував приватне життя як протест проти колективістських стереотипів – згадаймо його «Приватну серію» з фото родини у домашній обстановці чи пізніші роботи з оголеними безхатченками. Від Михайлова П'ятковка перейняв установку, що мистецтво має фіксувати непарадну правду буття, якою б шокуючою вона не була. Євгеній Павлов, інший представник Харківської школи, експериментував із постановкою та фарбуванням фото, аби виявити абсурд і травматичність радянської дійсності (його відома світлина 1988 року, де натовп не

помічає померлого, резонує з настроями П'ятковки).

Іншою паралеллю є роботи Сергія Браткова – харків'янина молодшого покоління, який наприкінці 90-х також шукав «героя часу» в серіях портретів простих людей: моряків, сталеварів, міліціонерів тощо. Братков, як і П'ятковка, використовував іронію та гротеск, щоб показати справжнє життя без прикрас. Обидва митці у своїх пошуках деконструювали радянський міф про позитивного героя, натомість пропонуючи образ звичайної, вразливої людини епохи змін. Також показовою є діяльність групи SOS-ka (Харків, 2000-ні), яка вже після 2000 року осмислювала нові молодіжні субкультури – наприклад, у проекті «Мрійники» (2008) художники фотографували субкультуру «емо» на тлі харківського Держпрому. Цей діалог поколінь демонструє тяглість: від панків П'ятковки до наступних «неформалів» тема самовираження молоді через зовнішність і музику залишалася актуальною.

В ширшому міжнародному контексті творчість П'ятковки суголосна із східноєвропейським концептуалізмом кінця XX століття. Поки на Заході Концептуальна фотографія розвивалася в відносно вільних умовах, в СРСР вона мала характер тихого опору. У цьому сенсі роботи П'ятковки можна порівняти з акціями московських концептуалістів чи ленінградських «нових художників» 1980-х: усі вони шукали способи сказати правду, замасковану під жарт або гротеск. Наприклад, у фотографіях Ігоря Мухіна чи Сергія Борисова (Москва) того часу також проступає естетика субкультур і оголеного бунту проти порядку. Але український контекст додав П'ятковці своєї унікальності: Харківська школа, будучи на периферії імперії, дозволяла більше свободи експерименту, і водночас глядачеві з Заходу

ці роботи видавалися ще більш екзотичними й радикальними.

Станом на 2009 рік Роман П'ятковка – не просто успішний фотохудожник, а жива легенда української фотографії. Його творчий доробок за три десятиліття окреслив важливий розділ в історії візуальної культури України. П'ятковка збагатив мову фотографії сміливими формами та темами, які до нього були майже табуйовані. Він довів, що фотографія може бути мистецтвом спротиву – протестом проти несвободи, конформізму, забуття. У часи, коли офіційна культура замовчувала незручні теми, його роботи відкрито говорили про секс, смерть, протест молоді, історичну пам'ять. Таким чином митець зробив вагомий внесок у демократизацію українського мистецтва, розширивши межі дозволеного зображення. Важливо й те, як спадщина П'ятковки впливає на наступні генерації. Багато молодих українських фотографів і художників переймають його принципи: чесність перед собою, експерименти з формою, використання архівів та документальних свідчень у творчості. П'ятковка одним із перших в Україні почав активно працювати з фотоархівами, колажувати «знайдений» матеріал із власними знімками. Сьогодні, коли оцифровуються старі плівки і розсекречуються приватні колекції, його підхід набуває нового звучання. Збереження архівів неформального мистецтва, до якого належать і роботи П'ятковки, є надзвичайно важливим для розуміння нашої історії. Адже в цих світлинах – жива пам'ять про те, як люди переживали злами епох, як шукали свободу в несвободі.

На щастя, чимало фотографій Романа П'ятковки вже знайшли прихисток у музейних колекціях світу – від Мультимедіа Арт Музею в Москві до Музею фотографії в Чикаго. В Україні ж його роботи поступово систематизуються завдяки приватним ініціативам. Ці зусилля покликані зафіксувати крихку спадщину андеграундного мистецтва, яка донедавна існувала лиш у вигляді поодиноких самвидавних альбомів чи пожовклих відбитків. П'ятковка своєю діяльністю показав цінність кожного такого артефакту: від знімка панка з ірокезом до домальованого кадру з минулого – усе це частки нашої культурної ДНК, які варто берегти.

Роман П'ятковка увійшов в історію як титан української фотографії, що зумів поєднати бунтівний дух і художню майстерність. Його шлях – це шлях людини, яка кинула виклик системі та часам, але водночас зберегла в своїх творах любов до життя, іронію і співчуття. Знаючи ціну свободи, він навчив і нас дивитися на світ без ілюзій. А його фотографії продовжують жити – як в музеях та книгах, так і в серцях тих, хто прагне бачити правду крізь об'єктив.

у 1981 року 22-річний Борис Редько береться за фотографію, захопившись нею під час дружби і спілкування з відомим харківським фотографом Борисом Михайловим. Михайлов – патріарх Харківської школи фотографії, старший за Редька на два десятиліття – став для нього неформальним наставником і джерелом натхнення. Паралельно з першими творчими спробами молодий фотограф мусив заробляти на життя – але робив це нетипово. Редько працював фотографом у Харківській клінічній лікарні швидкої та невідкладної допомоги ім. О.І. Мещанінова, тобто в міському відділенні швидкої допомоги. Щоразу, коли він проявляв там плівки, за вікном фотолабораторії виднілися похмурі лікарняні пейзажі – один із таких краєвидів Редько навіть зафіксував на світлині. Крім того, певний час він був театральним освітлювачем у Харківському драматичному театрі ім. Т.Г. Шевченка. Деякі джерела згадують і роботу Редька фотографом у проєктному інституті «Промбуд» – він радше обрав шлях митця-фрилансера, ніж традиційну інженерну посаду. Ці буденні професії – фотограф у лікарні, технічний працівник у театрі – не випадкові: вони не лише давали хліб, а й забезпечували доступ до особливої «закулісної» реальності. Можливо, саме у палатах швидкої допомоги та в театральних кулісах молодий митець навчився бачити те, що зазвичай приховане від ока пересічного радянського громадянина.

Занурившись у непарадний бік життя, Редько розвивав свій фотографічний зір. Він почав знімати на просту апаратуру – дешеві далекомірні камери – і не надто переймався технічною досконалістю кадру. Подряпини на плівці, плями, зернистість – усе це, що офіційна фотографія вважала браком, для нього не мало вирішального значення. Він навіть майже не кадрував відбитки під час друку, залишаючи на світлинах «зайве» по краях. Така недбалість була зухвалим жестом у світі радянської фотографії, де панували стандарти чіткості й «правильності». Але юний харків'янин вже тоді орієнтувався на інші зразки – на мистецтво своїх старших друзів-андеграундистів.

Саме абсурд і непарадність побуту Редько почав ловити своїм об'єктивом з початку 1980-х. У кафе, дворіках, на околицях він шукав сюжети, які радянська фотографія воліла не

помічати: бідність, нудьга, занепад життя навколо. Молодий автор разом з іншими харків'янами фактично кинув виклик канонам соцреалізму. "Їхня філософія була простою: знімати те, що заборонено, робити з фотографією все, що заманеться", – описує принципи того кола харківський критик Олександр Ляпін. Фотографи-нонконформісти усвідомлювали, що «живуть у світі, де все вирішено за них: теми, сюжети, навіть форма "правильної" світлини». Тож у відповідь вони виробили власну стратегію опору – знімати чесно для себе, "щоб не збожеволіти", нехай навіть ці фото ніхто не побачить.

Харків початку 1980-х був одним із центрів неформального мистецтва в Україні. Ще в 1970-х тут утворилася група "Время" – перше покоління місцевих фотоавангардистів, до якого належали той самий Борис Михайлов, а також Олег Мальований, Євгеній Павлов, Юрій Рупін та інші таланти. Вони збиралися по кухнях, показували одне одному віддруковані від руки фотоальбоми, знімали оголену натуру і занепалу радянську дійсність – все, чого не повинно було бути в офіційному фотоклубі. Фотографи-"сектанти", як подейкували про них офіціали, жили у власній реальності й не прагнули вийти з нею до широкого загалу. Домашні вечірки, кухонні дебати, спільні виїзди на зйомку – такий формат мала Харківська школа фотографії у свої перші півтора десятиліття існування.

Борис Редько у цю тусовку прийшов приблизно 1981 року – як "молодший товариш" старших майстрів, що вже встигли стати легендами. Харківська школа завжди була неформальним колективом однодумців, де «молодші стають учнями старших колег», як пояснює метафору "школи" Український інститут. Редько органічно вписався в цю компанію. У 1985 році він долучився до кола молодих фотографів, яке оформилося як група «Контакти». До неї, крім нього, увійшли Міша Педан, Ігор Манко, Володимир Старко, Костянтин Мельник, Леонід Песін та Геннадій Маслов.

Ці шість хлопців були представниками нового покоління – "другої хвилі" Харківської школи, що прийшла на зміну "Времені". Всі вони мали технічні чи інженерні біографії, працювали десь «на гражданці» (хтось у НДІ, хтось у лікарні чи на заводі), але об'єднувало їх одне: пристрасть до фотографії, якої не зрозуміли б у жодному офіційному фотоклубі. "Контакти" збиралися на квартирниках та в імпровізованій лабораторії на горищі, яку обладнав Геннадій Маслов. Вони багато експериментували з фототехнікою – скажімо, знімали на закритій діафрагмі та друкували від «точкового світла», досягаючи різкого зображення з глибокою різкістю. Тематично молодь тягнулася до жанру документальної фотографії, продовжуючи традицію старших колег із групи "Время". Але водночас їхній документалізм вже ніс інше забарвлення – іронію, гру, стьоб замість серйозного викривального пафосу.

У 1987-му, на хвилі Горбачовської перебудови, харківські фотографи нарешті відчули нагоду заявити про себе публічно. Міша Педан, неформальний лідер "Контактів", тоді влаштувався керівником фотостудії у Палаці студентів ХПІ й вирішив організувати велику виставку неофіційної фотографії. Ця подія отримала назву "Ф-87" (від слова «фотографія» і року) і стала легендарною. В експозиції показали роботи і "Времені", і молодої генерації – зокрема, світлини Бориса Редька та його товаришів. На відкриття ринуло стільки публіки, що в студентському палаці шикувалися черги – виставка викликала небачений ажіотаж, близько 2000 відвідувачів на день. Радість тривала недовго: вже наступного дня Педана попередили, що захід порушує радянські табу і його планують закрити органи КДБ. Художники здійняли галас, влаштували публічне обговорення – і добилися того, що експозицію дозволили протримати відкритою ще 10 днів. Цей скандал лише підігрів інтерес: у зали продовжували ломитися люди, прагнучи побачити "заборонене мистецтво" на власні очі. Як влучно зауважив оглядач, закриття цієї виставки владою створило міф про Харківську школу фотографії як про щось "підпільне" – і стало для неї найкращою рекламою.

Відтак хлопці з "Контактів" відчули себе повноправною частиною Харківської школи,

спадкоємцями її традицій. Усвідомлюючи власну окремішність, вони вирішили дати своєму колективу нову назву. Після обговорення з'явилася табличка «Група "Госпром"». Для цієї назви було кілька причин. По-перше, до складу групи увійшов новий учасник – Сергій Братков, молодий талановитий фотограф, що з часом стане відомим на весь світ. По-друге, хлопці прагнули підкреслити зв'язок із рідним містом: Госпром – це знаменитий конструктивістський хмарочос у центрі Харкова, символ радянської епохи. «Назва "Госпром" укорінювала групу в радянському минулому й одночасно пов'язувала з майбутнім харківської фотографії», – зазначали митці. Вони ніби казали: ми – харківські, ми з цього ґрунту, але ми ж і його майбутнє.

Не встигли харків'яни насолодитися успіхом, як настав новий удар. 1988 року та ж команда з Педаном на чолі спробувала повторити виставковий прорив у ще більших масштабах. Відкрилася чергова грандіозна експозиція – і знову влада її швидко зачинила, цього разу вже через 4 дні. Офіційна причина – «невідповідність естетичним нормам радянського мистецтва». Педана звільнили з роботи у Палаці студентів, а митці, відчувши безсилля перед цензурою, були змушені повернутися до своїх темних комірчин і кухонь. «Їхній бунт видавався придушеним», – пише Ляпін. Проте насправді саме ці заборони зробили Групу «Госпром» культовим явищем. Коли у наступні роки західний світ відкрив для себе українську фотографію, харків'яни вже мали репутацію сміливих експериментаторів, які в СРСР були «поза законом». Відкриття кордонів пізніше лише закріпило цей успіх: Харківську школу стали визнавати авангардом сучасного фотомистецтва.

У чому ж полягала новизна фотографій Бориса Редька та його колег з "Госпрому"? Передусім – у погляді на світ, який вони демонстрували. Якщо офіційна радянська камера вихоплювала з дійсності лише парадні моменти («п'ятирічка», «урожай», «дошка пошани»), то харків'яни цілеспрямовано наводили об'єктив на зворотний бік реальності. За словами Редька, в цьому його надихала творчість Бориса Михайлова – саме під впливом Михайлова він спрямував

камеру на "соціальні проблеми повсякдення". Але варто підкреслити: фотографії Редька не були лобово критичними щодо радянських реалій. Скоріше навпаки – гумор і гротеск його кадрів створюють іронічний погляд на абсурдність пізньосовєтського буття. Художник ніби показує: так, наше життя абсурдне і жалюгідне, але й смішне одночасно, а отже – можна видихнути і жити далі.

Стилістика світлин Редька підкреслювала це ставлення. Технічні «вадости» – грубе зерно плівки, плями, нерівні кадри – стали його естетичною мовою. Саморобні відбитки Редька часто мають потертості й подряпини, але це тільки додає зображенням особливого шарму, робить їх схожими на артефакти з руїн. Недарма поняття "погана фотографія" увійшло до лексикону критиків саме після знайомства із харківськими експериментами 1980-х. Це був такий собі концептуальний хід – свідомо робити «погано», щоб досягти чесності та прямоти. Бунтівна естетика Харківської школи визначалася брутальністю зображення і відвертим зображенням "бруду" життя. «Їхньою зброєю були технічні "дефекти": зернистість, плями, кривий кадр, а також "брудні" сюжети – злиденність радянського народу, похмурі околиці, меланхолія і нудьга», – перелічує Ляпін. Усе те, що офіційна фотографія старанно ретушувала і обрізала, харківські автори виставляли напоказ.

Ці риси повною мірою притаманні персональному стилю Редька. Він любив знімати вуличні сценки на околицях Харкова – зокрема, у районі Салтівки, де минуло його дитинство. На його фотографіях часто впізнаємо типові сіро-бетонні багатоповерхівки, що масово будувалися на периферії у 1960-80-х. Втім, багатоповерхівки у Редька здебільшого на другому плані, фоном: вони не є "головним героєм", а скоріше невід'ємною частиною середовища, в якому відбуваються маленькі драми. «У фотографіях Бориса Редька панельні висотки супроводжують спроби автора

сфотографувати свій дитячий дворик, вигляд з вікна чи навіть пейзаж із місяцем або дитячими візочками», – пише дослідниця Аліна Сандуляк. Справді, один зі знакових кадрів Редька – «Місяць» (1983) – зображує тихий нічний пейзаж на околиці: над дахами будинків висить маленький місяць, а на передньому плані – темніє порожній двір, де ледь видно дитячий візочок під під'їздом. Інший його мотив – покинуті речі, з якими глядач може домислити цілу історію. Так, на знімку 1988 року в засніженому дворі стоїть старий дитячий візок, а всередині нього лежить… телевізор. Позаду, між сірими коробками будинків, ходять люди з торбами. Картина абсурдна і водночас дуже реальна – саме такі імпровізовані способи транспортування багажу були буденністю пізнього СРСР.

Редько тяжів до нерозважливого документування повсякдення, в якому сам бачив певну поезію. Його колеги згадують, що харківські фотографи в 1980-х роках сприймали камеру як різновид щоденника. Вони знімали все – від дороги на роботу до компаній безхатьків на вулицях – аби тільки вирватися з пут офіційної цензури, яка "не помічала" цілий пласт реальності. У підсумку фотографії Редька та його побратимів перетворилися на хроніку зворотного боку радянського життя. Це був свідомий прийом «дегероїзації» соціуму: якщо офіціоз створював героїв-трударів, то Харківська школа послідовно знімала звичайних людей, оголених і безпомічних, часто принижено-бідних. І робила це не з жалем, а саме з іронією – ніби припрошуючи глядача посміятися над абсурдом разом. Така тональність принципово відрізняла Харків від, наприклад, московських фотографів, які теж документували радянські нетрі, але у більш трагічному ключі. Харків'яни ж обрали стратегію гри: "Їхній протест – це життя на випередження, наче апокаліпсис уже стався", – метафорично зауважує Ляпін, пояснюючи, що митці показували гнилизну системи, не сподіваючись її негайно змінити. Вони просто хотіли зафіксувати правду і вижити поруч із нею.

На багатьох роботах Редька відчувається і вплив інших жанрів мистецтва, якими він

захоплювався. Він не обмежував себе суто фотографією: працював також у жанрі графіки, писав прозу та вірші, грав музику. За це в Харкові його жартома називали «людина-оркестр поза часом і простором» . Художник часто поєднував різні дисципліни: наприклад, робив фотомонтажі з власними малюнками, або дописував на знімках фрази з книг. Така міждисциплінарність лише підсилювала концептуальність його висловлювання. Редько міг, скажімо, зобразити у кадрі банальну вулицю, а потім додати до неї від руки якийсь сюрреалістичний малюнок – перетворюючи документ на гротеск.

Колеги згадують і його музичні експерименти: Борис грав на гітарі, імпровізував, часом влаштовував камерні концерти для друзів. Усе це вкладалося в атмосферу андеграундного Харкова 80-х – де кордони між фотографією, літературою, музикою стиралися у спільному протестному жесті. Харківські митці були богемою: вдень вони могли працювати в лікарні чи НДІ, а вночі збиралися на квартиру слухати новий рок-вініл, обговорювати західні фотоальбоми, читати самвидавні вірші. Редько органічно почувався в цій стихії. Його роботи – теж певною мірою візуальна музика і поезія одночасно. Недарма харків'ян часто порівнюють із постмодерністами: вони перетворили своє життя на мистецьку акцію, де все було грою і «прикалом», але з глибоким підґрунтям розпачу та бунту проти несвободи.

На початку 1990-х країна, за життя якої так іронічно спостерігали харківські фотографи, канула в Лету. Разом з нею зникли й умови, які живили андеґраунд: цензура послабла, інтерес Заходу до «вільної» української фотографії зріс. Але водночас розпад СРСР приніс економічний хаос, через який багато митців опинилися у скрутному становищі. Група «Госпром» поступово розпалася в першій половині 90-х: хтось емігрував, хтось пішов у інші професії. Борис Редько

також пережив перелом у своїй творчості. Приблизно в середині 90-х він полишив фотографію і перейшов до живопису. Про це лаконічно сказано в літописі Харківської школи: «Борис Редько – припинив фотографувати до середини 1990-х і переключився на малярство».

Здавалося б, фотографічна кар'єра Редька завершилася, не встигнувши отримати великого розголосу. Але це не зовсім так. У незалежній Україні 1990-х його ім'я було маловідомим за межами Харкова. Втім, локальна арт-спільнота пам'ятала про нього. У 1996 році Сергій Братков – колишній колега по «Госпрому», який відкрив у Харкові галерею Up/Down – запросив Редька показати свої нові роботи. Там відбулася виставка Бориса під назвою «Кафе "Дзен"», де він представив, імовірно, живопис або графіку.

Борис Редько сьогодні – вже не просто локальний харківський андеґраундний митець, а важлива постать української фотографії, чия творчість резонує із сучасністю. Його іронічні кадри 40-річної давнини сьогодні читаються на новому рівні: як послання з минулого про стійкість духу. Адже харків'яни 1980-х жили в абсурдній реальності, але не втрачали ні гумору, ні надії – попри "сірість буднів" вони шукали свободу самовираження. В цьому їхній досвід перекликається з досвідом нинішніх українців, що переживають темні часи війни. Недарма харківська фотографія, як зазначають мистецтвознавці, завжди була про подолання травми через творчість. І сучасні українські художники, попри всю несхожість обставин, так само перетворюють біль і абсурд війни на мистецтво. Борис Редько – митець, чия біографія віддзеркалює долю цілого покоління українських художників. Він пройшов шлях від тихого бунтаря з кухонного андеґраунду до митця, чий архів набув ваги національного надбання. Його творчість – це і літопис радянської «безнадії з усмішкою», і водночас джерело натхнення для наступників.

Харківська хардкор-панк сцена на початку 2000-х була майже мертва. Більшість гуртів кінця 90-х розпалися, не лишивши по собі істотного сліду. Тодішній панк здебільшого зводився до епатажу та пияцького гульбища без змісту – «епатаж, асоціальність, алкоголічність і похабність… відстороненість від соціальних питань, політичного контексту і будь-якої серйозності», як влучно описували самі учасники сцени. Часті панк-фестивалі в Харкові зникли, а юрби панків розчинилися. На початок 2000-х утворився своєрідний вакуум – панк-рух наче занурився в сплячку, і лише поодинокі очевидці тих часів ще залишалися активними. Але саме в цій пустці визрів новий підхід. З появою доступнішої інформації у молодого покоління почала прокидатися DIY-свідомість – бажання робити все самотужки, без оглядки на мейнстрим. Панк-сцена ніби починала заново, але вже більш усвідомлено і цілеспрямовано. На цьому ґрунті й народжується у 2004 році харківський гурт Доктор Борменталь – punk rock/anarchopunk формація зі звучним ім'ям на честь персонажа Булгакова. Їхня поява стала свіжим ковтком повітря для міста, де панк відходив у тінь.

Ідея створити власний гурт виникла у засновників Доктор Борменталь з творчого неспокою та відчуття, що «дехто висловлюється зі сцени недостатньо гостро». Виношувані роками плани почали втілюватися на початку 2004-го, коли після довгих пошуків однодумців нарешті вдалося зібрати склад. Двоє друзів-ентузіастів знайшли гітариста Стаса (колишнього учасника першотравневого гурту Dead Мороз) і барабанщика Андрюху – і восени 2004-го команда була укомплектована. Мотивація була шаленою: після років ідей та дозрівання поглядів усі були заряджені зробити щось значуще, не повторюючи шлях «алкогольних панків» попереднього покоління.

Вже на першій репетиції хлопці почали виробляти власний стиль. Від самого початку Доктор Борменталь позиціонував себе як політично і соціально свідомий гурт – на відміну від «похабного» панку минулих років, їх цікавили реальні проблеми суспільства. Теми пісень вихоплювалися з навколишньої дійсності: корумпована міліція, свавілля влади, міські екологічні проблеми. Одна з ранніх пісень гурту прямо питала, чому ж народ ненавидить «ментовське отродье» – продажних міліціонерів. Інша розганяла тезу, що панк – це не п'яний

фарс, а небезпечний виклик системі: «Панк — це виклик, це загроза! Не похуїзм, не красива поза!». Така лірика одразу виокремила Доктор Борменталь на тлі сцени – це був панк з меседжем, злісний і змістовний, з антиавторитарним духом.

Доктор Борменталь від самого початку діяв у найкращих традиціях DIY. Не маючи грошей на студії, восени 2004-го вони записали першу демо-стрічку просто на репетиції, використавши портативний магнітофон. Запис вийшов сирим, але цілком слухабельним – п'ять пісень, просочених щирою злостю та енергією. Три з цих треків невдовзі потрапили на саморобний збірник до рівненського панк-фесту «Прорив»: диск був хоч і на CD-R, зате з товстим буклетом, що містив тексти, контакти всіх гуртів, та навіть із трафаретним напиленням на самому диску. Цей випадок добре ілюструє дух сцени тих років: ніякого «офіціозу», тільки ручна робота і взаємопідтримка. Сам фест хлопцям, щоправда, зірвався – через початок Помаранчевої революції потяги до Києва скасували, і дістатися Рівного майже ніхто з гурту не зміг. Але демо розлетілося по руках – ім'я Доктор Борменталь вперше засвітилося в українському DIY-підпіллі.

Навесні 2005-го гурт пережив перші зміни. Гітарист Стас дедалі рідше з'являвся на репетиціях – сімейні справи взяли гору. Прощаючись зі Стасом, "Борменталь" встиг записати з ним демо-альбом «Апеляція» – той самий матеріал, відшліфований за попередній рік. Назва говорить сама за себе: це була своєрідна «апеляція до мізків» слухачів, заклик прокинутись. Влітку гурт випустив ще й трек-EP без гітариста – три нові пісні, записані вже урізаним складом (двоє вокалів, бас і барабани). Така нестандартна творча сміливість тільки підкреслила DIY-естетику команди: замість шукати нового гітариста поспіхом, вони вирішили експериментувати з тим, що є, і видали сирий, але чесний матеріал. В результаті до кінця 2005-го в активі Доктор Борменталь було дві самвидавні платівки – демо-альбом і міні-альбом, які хлопці поширювали своїми каналами. На форумах гурт відразу віднесли до табору андеграундних експериментаторів: один зі знайомих навіть жартома назвав їх стиль "punk-emo-core", маючи на увазі лірику з емоційним надривом. Офіційно ж себе команда окреслювала як anarcho-punk з домішком хардкору.

Варто відзначити, що у 2005-му до гурту приєдналася ще й вокалістка Яна, про яку музиканти давно мріяли. Другий вокал – жіночий, мелодійніший – вдало контрастував із пронизливим криком фронтмена (який сам жартував, що його вокал мутував із грубого рику в «тонке і пискляве верещання»). Яна гармонійно влилася до колективу, і тексти Доктор Борменталь зазвучали двома голосами – злісним чоловічим і пристрасним жіночим. Ця фішка додала гурту особливого шарму на концертах – слухачі відзначали, що така подача виділяє їх серед інших.

Період 2005-2006 років видався для Доктор Борменталь непростим, але важливим. Після маленького творчого затишшя (кожен займався особистими справами, навчанням, подорожами) гурт повернувся до активності під кінець 2006-го. На той час назріла ідея, яка визрівала давно: об'єднати зусилля з однодумцями з інших міст і поїхати в тур Україною. На горизонті з'явилися давні друзі з Житомира – мелодійний хардкор-панк гурт Шоу Трумена. Обидві команди щойно «вийшли з коми» після простою і були заряджені на концерти. Так народився задум спільного турне під гаслом "Spread The DIY-Seed Tour" (Посіймо DIY-насіння). Влітку 2006-го до Доктор Борменталь нарешті прийшов новий гітарист Макс, і восени хлопці разом зі Шоу Трумена вирушили в дорогу.

Листопад 2006 року – перший великий DIY-тур Харків–Житомир панк-сцени. Це був справжній виклик логістиці та нервам, організований фактично силами самих гуртів. Вони виступили у низці міст, грали і в клубах, і в підпільних залах, навіть у сквотах. В одному з міст концерт відбувся у крихітній кімнатці на 16 людей – «тісно, зате всім сподобалось», згадували учасники у фан-зинах. Тур не минув без накладок і розчарувань – десь підвів звук, десь мало прийшло публіки. Але загальне враження було надзвичайно позитивним: панк-сцена знову відчула єдність і підйом. "Для нас цей тур мав велике значення і, сподіваємося, не тільки для нас," – писав пізніше вокаліст Доктор Борменталь у звіті. І справді, після цього турне в різних містах помітили пожвавлення: люди надихнулися прикладом і самі почали організовувати більше DIY-концертів, створювати нові гурти.

Доктор Борменталь задокументували пригоди туру в найкращий спосіб – видали репортажі в андеграундних зинах. Розгорнуті турові щоденники з'явилися в житомирському журналі "Skvot UA" #1.5 та київському "Неформатор" #3. Ці fanzine живо описували всі перипетії мандрівки, від «кофе-солідарності» – коли панки різних міст пригощали одне одного кавою, – до сутичок з неонацистами, яких тоді не бракувало на наших просторах. Звісно, у звітах не обійшлося без самоіронії: музиканти згадували, як у деяких залах «ми грали, м'яко кажучи, не ахті», зате набули цінного досвіду виступів у урізаному складі і непристосованих умовах. Самокритичність – ще одна риса гурту, що імпонувала аудиторії. Після туру хлопці навіть переглянули старі пісні: частину кардинально переробили ("мелодії змінені до невпізнаваності"), а дещо вирішили взагалі не грати, аби рухатися вперед.

2007-й приніс нові плани: Доктор Борменталь хотіли записати свій матеріал більш якісно і навіть замахнулися на реліз на вінілі. Ідея видати спліт-сингл 7" з закордонним гуртом витала в повітрі – іноземні друзі вже були згодні, – але не судилося: ті розпалися, не встигнувши записатися. В результаті від випуску платівки довелося відмовитися – "панк на вінілі в Україні слухає від сили півтори людини", і без партнерів витягнути таку авантюру було нереально.
Натомість музиканти знову звернулися до живих виступів. Восени 2007-го задумували повторити тур (цього разу навіть з Білоруссю в маршруті). Проте обставини завадили – спільний рейд зірвався, не встигли організувати все належно. Після цього Доктор Борменталь дещо пригальмували. Сцена навколо ставала активнішою – з'являлися нові молоді гурти, проводились локальні концерти – і піонери харківського DIY-панку вирішили дати дорогу іншим.

Зараз Доктор Борменталь вже не такий активний, як колись – хлопці рідко дають концерти, переважно зрідка збираються на репетиції. Проте їхній вплив на локальну сцену відчутний. Вони показали приклад, як панк-рок може бути ідейним, змістовним і DIY. У Харкові з'явилася нова хвиля гуртів, що поділяють цей підхід, активізувалися локальні дістро і колективи. Самі ж учасники Доктор Борменталь не розчинилися: фронтмен Сухарь (Юрій) став відомим активістом і «двигуном» сцени. На форумах його називають «великим пропагандистом DIY-руху в Харкові» – мовляв, цей хлопець запалював інших своїм прикладом робити концерти і підтримувати один одного. Сухаря навіть підозрювали у належності до стрейт-ейджерів (бо той не вживав алкоголю), дехто іронізував з цього приводу – «хіба що позерство» – але то вже типові форуми, де кожен тягне ковдру на себе. Факт залишається фактом: Доктор Борменталь асоціюються передусім з чесністю і принциповістю. Їхня позиція DIY була не показовою, а справжньою – це відзначали навіть опоненти.

Водночас до музичного стилю гурту було різне ставлення. Частина панків у 2005-2007 рр. від них фанатіла – особливо молодь, яка шукала альтернативу «попсовому» року. Інші крутили носом: мовляв, технічно слабко, вокали верещать, гітара відсутня або «ламає вуха». Хоча, як не дивно , харківський гурт став символом локального панк-відродження середини 2000-х. В оглядах української сцени їх згадували поряд із київськими і одеськими хардкор-командами. Скромна дискографія – всього один альбом і один EP на той момент – компенсувалася активністю наживо і вкладом у сцену. Навіть назва гурту набувала символізму: доктор Борменталь у Булгакова допомагав перетворити людинопса Шарикова, а харківські панки прагнули «перетворити» своє оточення – вирвати його із летаргії апатії та споживацтва. Недарма серед пісень гурту є трек «Змінити світ» і глузлива «Потребляй, работай, сдохни» (Споживай, працюй, здохни) – прямий випад проти тупого конформізму.

Час іде, люди дорослішають, сцена змінюється. Вокаліст Сухарь нині більше знаний як натхненник DIY-ініціатив (зустріти його можна і на фуд-нотах, і на антифашистських акціях). Інші учасники теж розійшлися по своїх справах. Проте спадщина гурту жива у саморобних збірках, у пам'яті тих, хто відвідував їхні душевні концерти в підвалах і клубах на кшталт харківського "Churchill". За декілька років діяльності Доктор Борменталь довели, що панк може бути щирим і змістовним, не втрачаючи при цьому веселощів і драйву. Вони брудно грали, зате говорили правду. І, можливо, найголовніше – згуртували навколо себе спільноту, якій небайдужі і музика, і світ довкола. Як на мене, це вартує більше, ніж десяток студійних альбомів. Доктор Борменталь залишається в історії харківського андеграунду як ті, хто посіяли зерна DIY, з яких проростали нові бунтівні пагони.

Харків, кінець 90-х – У підвалах і напівпорожніх залах молодіжних клубів гуде сирий гітарний дисторшн. На сцені – троє хлопців без зайвих церемоній розривають тишу: гурт «Галима Планка». Для місцевої DIY-сцени цей гурт став синонімом брудного панк-хардкору, що вибухнув у пост-радянському Харкові. Їхня енергія була настільки шаленою, що дехто з фанатів досі згадує: «Галима Планка – огонь!!!» – пишуть на харківському форумі навіть через десятиліття після розпаду. Хто ж вони були – ці андерграундні герої, і чому про них досі говорять з таким запалом?

«Галима Планка» виникла у середині 90-х, у буремні роки становлення нової української альтернативної сцени. За спогадами учасників андерграунду, гурт сформувався приблизно 1996 року і проіснував до кінця десятиліття. Назва колективу звучить зухвало і іронічно: сленгове словосполучення «галима планка» російською можна перекласти як «паршива планка» або «повний відстій» – очевидно, хлопці не боялися посміятися з самих себе та з навколишньої дійсності. У первинний склад увійшли три музиканти: Михайло Заварзін (бас-гітара, вокал), Денис Чистяков (гітара) та Олександр Луханін (прізвисько «Молодой») на ударних. Тріо без фронтмена-вокаліста виглядало нетипово, але Михайло успішно поєднував роль басиста і вокаліста – харківська версія легендарної формули power-trio.

Гурт зростав із тієї ж субкультури, що й інші місцеві формації кінця 90-х. Харків тоді славився потужним метал-рухом, але «Галима Планка» привнесла у міську сцену саме панк-хардкорний дух. Їх часто можна було побачити на одних майданчиках із іншими командами місцевого андеграунду. Приміром, у ті роки поряд діяли харківські гурти Block 406 (хардкор) та Deflected Sense (техно-дез-метал) – з останнього, до речі, був гітарист на ім'я Ден, знайомий із Михайлом. Усі вони мешкали в одному творчому бульйоні, де панки, металюги і альтернатива перетиналися на концертах і репетиційних базах. «Галима Планка» виросла з цієї тусовки і швидко завоювала репутацію одного з найбільш безкомпромісних гуртів харківського підпілля того часу.

Стилістично музика «Галимої Планки» була гримучою сумішшю кількох жанрів. Базуючись на хардкор-панку, хлопці не цуралися й металевих впливів – недаремно деякі слухачі пізніше відносили їх і до ню-металу та альтернативи. Потужні рифи, швидкісний темп і хрипкий надривний вокал Заварзіна створювали ефект справжньої звукової атаки. Звук був сирим і не відшліфованим, але саме в цьому і був кайф: живий, чесний саунд гаражного панку, який записували на дешевій апаратурі, зате з сердечним запалом.

Тематика пісень «Галимої Планки» відображала реалії пізніх 90-х – жорсткі, іноді абсурдні,

місцями сатиричні. У треклисті їх єдиної касети пісні говорять самі за себе: «Дирка в башке» (діра в голові), «Ненависть», «Мразь» – ці назви передають агресивний настрій і спротив. Натомість «Мама-дихлофос» вирізняється гротескним гумором (уявіть собі маму, що труїть дихлофосом проблеми або тарганів – типова панківська іронія). Є й похмуро-екзистенційні натяки: наприклад, пісня «На тебе ніхто не чекає» з україномовною назвою вказує на мотив покинутості та безнадії. Важливим є і трек «Расистская Волна» – ймовірно, з критикою расизму або стьобом над ультраправими течіями, що тоді починали проявлятися. Загалом тексти гурту були соціально загостреними, без цензури описували ненависть, параною, насильство – все те, що бачили навколо себе молоді панки у лихі 90-ті.

Цікаво, що «Галима Планка» не обмежувалася суто панк-середовищем. Відомий випадок кросовер-колаборації: у 2000 році харківська реп-команда випустила альбом «Салтовский Прогон», де одна з композицій «Не дано» записана за участі «Галимої Планки». Цей трек тривалістю 3:12 показав, що харківські панки можуть чудово вписатися навіть у рамки

реп-альбому – своєрідний місток між хардкор-сценою та хіп-хопом на місцевому рівні. Галима Планка своїм різноплановим бунтом об'єднувала неспокійні серця незалежно від жанрів.

У 1998 році гурт власноруч (або за сприяння друзів) записав і видав свій перший і єдиний альбом на аудіокасеті. Ця саморобна касета, ймовірно без назви (фани просто називали її альбомом «Галима Планка (1998)»), вмістила 8 треків люті та відчаю. Серед них: вже згадані "Дырка в башке", "Сон", "Мама-дихлофос", "Ненависть", "Паранойя-Билдинг", "Мразь", "На тебе ніхто не чекає", "Расистская Волна". Запис був далекий від ідеалу в плані якості – сирий зал камерної студії або навіть домашнього магнітофона чутно в кожному шумовому артефакті. Проте саме ця сирість надавала особливого шарму: слухаючи цю касету, ніби переносишся в задушливий підвал на репетицію, де стіни тремтять від кожного удару барабанів. Касета була оформлена DIY-стилем – ходять легенди про чорно-білу ксероксну обкладинку з наївним артворком, хоча достеменно відомостей мало. Через це до 2000-х ця музика стала раритетом. Слава «Галимої Планки» трималася передусім на їхніх живих виступах. Уявіть собі: маленька сцена, по залу – десятки панків у потертих косухах та широких штанях, у повітрі – запах пролитого пива і юнацького поту. Зі сцени валить стіна шуму, під яку глядачі влаштовують слем просто на бетонній підлозі клубу. Кожен концерт гурту перетворювався на хаотичний, але натхненний ритуал. DIY-сцена Харкова кінця 90-х не мала постійних професійних майданчиків – виступи проходили то в актових залах, то в напівзруйнованих ДК, то просто неба на окраїнах. Але саме в таких умовах гартувалася їхня автентичність.

Одним із знакових моментів була поїздка гурту за межі рідного міста на фестиваль Wild Drive у Полтаві. Wild Drive у ті роки був серією панк-рок сейшенів у Полтаві – своєрідні "дикі драйви", вечірки з багатьма гуртами, що збирали підпільників з різних міст. Для «Галимої Планки» виступ на такому заході був неабиякою пригодою: по-перше, це вихід на нову аудиторію, по-друге – можливість обмінятися енергією з однодумцями з інших міст. На Wild Drive харків'яни вразили полтавську публіку своєю люттю. Очевидці згадують, що після їхнього сету навіть місцеві панки ходили ошелешені: наскільки прямолінійним і сирим був саунд тріо. "Харків'яни дали жару" – такі коментарі можна було почути серед натовпу. Цей виступ зміцнив дружні зв'язки між харківською та полтавською сценами. Фестивалі на кшталт Wild Drive, хоча і не мали офіційної підтримки, стали головними майданчиками для гуртів тієї доби – тут «Галима Планка» стояла пліч-о-пліч із іншими андеграундними бандами, від анархо-панків до треш-металістів.

У Харкові гурт грав на різних збірних концертах, які тоді часто називали «сейшнами». Ці сейшени організовували самі ж музиканти: знімали невелике приміщення, тягли апаратуру хто що мав, клеїли від руки афіші. Відомо, що після розпаду «Галимої Планки» у 1999-му, її учасники продовжили грати: басист/вокаліст Михайло приєднався до нових проектів (зокрема ню-метал гурту Mirandola у 2000-х та хардкор-гурту . Але наприкінці 90-х саме «Галима Планка» була їхнім головним дітищем і концертним атракціоном. Кожен їхній виступ залишав по собі як мінімум кілька вибитих синців у слемі та спогади про «дикий угар» у всіх, хто вижив у тому мошпіті.

Хоча «Галима Планка» не добилася широкої відомості за межами свого кола, у локальній панк-сцені її ім'я набуло культового статусу.

«Галима Планка» – це своєрідний символ епохи. Епохи, коли музика творилася не для грошей чи слави, а з внутрішньої потреби висловитися. Їхня історія типова для багатьох панк-гуртів того часу: яскравий спалах, мінімальний тираж записів, забуття – і потім повільне переосмислення значущості через роки. Можливо, комусь звучання «Галимої Планки» видасться наївним або примітивним на фоні сучасних стандартів, але варто лише уявити контекст: кінець 90-х, пост-совкові панельки, безробіття, агресія на вулицях. Їхня музика стала реакцією на цей «галимий» стан світу.

Гурт Social Distortion сформувався у 1978 році в окрузі Орандж (південна Каліфорнія) і виріс на тлі місцевої панк- та хардкор-сцени. Разом з колегами по Орандж-Каунті – Agent Orange, Adolescents та іншими – вони створили основу каліфорнійського панку кінця 70-х. На відміну від суто «драйвових» хардкор-гуртів того часу, Social Distortion вже з першого альбому мали помітні впливи раннього рок-н-ролу і кантрі; після перерви середини 80-х їхнє звучання стало менш агресивним і більш мелодійним, із елементами блюзу та рокабілі. У цих початках команда швидко виділялася серед ровесників — у них були витягнуті, темпові пісні з участю гітари, схожі на The Clash чи Ramones, а також очевидний татуований образ «вуличного» рок-н-ролу.

Перший студійний альбом Mommy's Little Monster вийшов 1983 року (на власному лейблі). Це була досить сирувата робота, але вона закріпила за гуртом ім'я на панк-сцені. Наприкінці 80-х відбувся перелом: після перерви в творчості у 1988-му вийшов Prison Bound – альбом з помітно зрілішим, «хардбіллі» звучанням. Завдяки успіху Prison Bound гурт залучили до контракту з Epic Records (3 альбоми, починаючи з 1989-го).

1990 року на Epic вийшла однойменна платівка Social Distortion, яка принесла гурту кілька гітарних хітів («Ball and Chain», «Story of My Life», кавер «Ring of Fire»). Цей альбом став успішним – сертифіковано золотом RIAA. Потім 1992 року з'явився Somewhere Between Heaven and Hell (досяг №76 у чарті Billboard); його другий сингл «Bad Luck» навіть потрапив у топ-5 альтернативи. У 1996-му вийшов White Light, White Heat, White Trash (добрався до №27 у Billboard). Це був уже сформований стиль – мелодійний панк із впливами кантрі та рок-н-ролу.

Наприкінці 90-х гурт знову припинив активність через особисті проблеми Несса. У 1999-му Майк

Нес випустив два сольні альбоми (кантрі-рок Cheating at Solitaire і кавер-платівку Under the Influences). На початку 2000 року помер давній гітарист Денис Данелл, а Нес взяв у команду нового гітариста Джоні Вікершема та ударника Чарлі Квінтану. Гурт оговтався і в 2001–2004 роках активно гастролював, а восени 2004-го видав альбом Sex, Love and Rock 'n' Roll (досяг №31 у Billboard).

Social Distortion мав поміркований, але вагомий комерційний успіх. До 2009 року гурт продав мільйони копій платівок: вони визнані одним з найпродаваніших панк-гуртів (за різними оцінками – понад 3–5 млн альбомів у світі). На внутрішньому ринку два альбоми отримали «золото» (RIAA – 500 тис.): самоназваний реліз 1990 року та Somewhere Between Heaven and Hell 1992 року.

Соціал Дисторшн перейшли від індпендент-релізів (1983, 1988) до роботи з великим лейблом Epic з 1989 року, а після 1996-го повернулися на незалежний ринок (Time Bomb Records). Це вплинуло на їхній туровий модель: без «машини» лейблів Epitaph/Fat, як у Pennywise чи Rancid, Social Distortion будував кар'єру самостійно. Гурт регулярно влаштовував власні тури і в 2000-х часто збирав аншлаги на концертах. Їхній менеджмент концентрувався на великих клубах і фестивалях – приміром, у 2000-х роках вони грали на великих сценах на фестивалях типу Coachella. Таким чином група балансувала між андеграундом і мейнстримом: у неї було визнання в медіа (MTV-кліпи, радіоефіри), але водночас вона зберегла «бойовий» самобутній імідж.

Social Distortion відіграли помітну роль у формуванні каліфорнійської панк-сцени. Вони були одними з перших локомотивів раннього SoCal-панку разом з Adolescents і т.ін., тож

старші панк-гурти 80-х бачили в них запоруку самих себе. Наприклад, відомо, що Bad Religion зробили свій перший виступ як розігрів групи Social Distortion. Уплив Social Distortion на наступні хвилі відчули й самі виконавці 90-х. Rancid (нова каліфорнійська панк-сцена) прямо визнавали пізнання Social Distortion — «якщо ти з Каліфорнії і граєш панк, Social Distortion вплинула на тебе». У списку груп, які згодом називали їх серед впливів, є Rancid і The Offspring. Green Day і NOFX (байіст і скейтпанк з Сан-Франциско) розвивали свої музичні моделі паралельно, але також спиралися на ту саму каліфорнійську спадщину. Bad Religion заклав «формулу» мелодійного хардкору для Green Day та Rancid, а Social Distortion виступили своєрідним містком між андеграундом та цим успішним поп-панк напрямом – без зайвого пафосу та слів "завдяки їм". Їхній вплив швидше в тому, що вони розширили уявлення про те, яким може бути каліфорнійський панк: не лише швидкий і агресивний, а й зіткнення з рок-н-ролом та хардбілі.

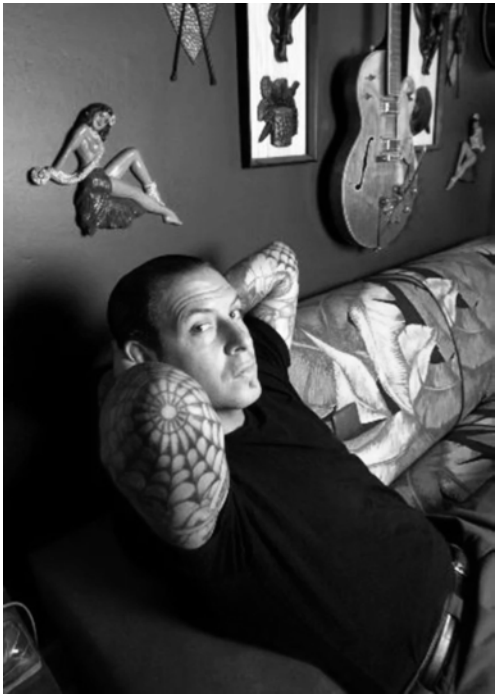
Попри те, що Social Distortion виросли в оточенні хардкор-елементів, вони самі не є «чистим» хардкор-гуртом. З появою альбомів кінця 80-х у їхній музиці переважають середні темпи, блюзові і кантрі-мотиви – більше подібно до панк-н-ролу. Через це вони радше вважаються представниками «округленого» панку. Однак власна модель гурту теж вплинула на хардкор-сцену: багато колективів розуміли, що жорсткий хардкор не є єдиною опцією. Наприклад, із Rancid (що має хардкор-джерела через Operation Ivy) солідарний навіть басист: «для кожної каліфорнійської панк-групи Social Distortion – то вплив». Таким чином їхня змішана стилістика відкрила для хардкору ширші межі жанру, дозволивши

долучати в панк-н-ролу елементи західної музичної традиції.

У глобальному вимірі Social Distortion можна порівняти з європейським «вуличним панком» (street punk): у них схожі атрибути зовнішності – шкіряні куртки, татуювання, ретро-укладки – що поєднані із запальною музикою. Проте Social Distortion зберегли американську лінію – сильні впливи ранніх рок-н-ролових та кантрі-артистів. Їхні улюблені виконавці включали Джонні Кеша, Хенка Вільямса, Боба Ділана і Роллінг Стоунз, а також ранні панк-групи Sex Pistols, The Clash і The Ramones. Це призвело до стилю, що іноді називають «панк-н-рол» (punk'n'roll). У Європі в 2000-х цю ж ідею взяли до розвитку скандинавський Volbeat та інші гурти – вони прямо називали Social Distortion серед впливів. Візуально ж гурт був оплотом рокабіллі-естетики серед панку: Майк Нес і соратники демонстрували кежуальний «старомодний» образ із хот-род атрибутикою.

Mike Ness – незмінний лідер та автор пісень Social Distortion. Він самостійно пише всі тексти і музику для гурту, тому саме його бачення визначає художній стиль колективу. У піснях Несса часто трапляються теми про імпульсивність, помилки і наслідки, що стало фірмовим у дизайні гурту. В естетиці образ Ness поєднує панк та рокабіллі: журналісти жартома відзначали, що «Майк Нес, напевно, десь у гаражі будує хот-род» і навіть співає про автомобілі. Це цілком відповідає його публічному образу: татуйований рокер із потужним голосом, який носить стильні «одяг рок-н-рольщика» і захоплюється авто-культурою. У 1999 році під час перерви групи він випустив два сольники (акустичний кантрі Cheating at Solitaire та платівку з каверами Under the Influences), що відобразило його власні музичні вподобання. Ness також особисто відповідав за імідж колективу – його капелюхи, окуляри і татуювання стали частиною «візуального коду» Social Distortion на початку 2000-х.

До 2009 року Social Distortion міцно закріпилися в історії американського панку як одна з перших каліфорнійських команд, що поєднували панк із рок-н-ролом. Вони залишалися сполучною ланкою між «золотим» поколінням 80-х та хвилею 90-х: вже мали два золотих альбоми і мільйонні продажі, але водночас зберігали вірність андеграундним цінностям. Як фронтмени старої школи, Social Distortion сприймалися як «вундеркінди» панк-року – не в сенсі гламурності, а у значенні міцних традицій і опору мейнстриму. У музичному сенсі вони вплинули на звук інших гуртів (мелодія, структура пісень, впливи кантрі тощо), а в організаційному – показали модель існування: поєднання незалежності (мало альбомів на масових лейблах) з можливістю глобальних гастролей, їхня спадщина вже оцінювалася як важлива частина каліфорнійського панку і хардкору, що надихнула як розхитування жанрових кордонів, так і майбутні покоління панків різних хвиль.



У другій половині 1960-х років Одеса перебувала під застоєм жорсткої ідеологічної цензури. Діяльність митців контролювали «ленінські суботи», безкінечні «ленінади», партійні худради та виставкові комісії. Твори, що виходили за рамки соцреалізму, практично не потрапляли на офіційні експозиції. Як пише Борис Кадишев, «партійний контроль над художниками породжував застійні явища в мистецтві», а багатьом неформальним живописцям відкривалися хіба що квартирні та приватні «живі» виставки, де «стікалися натовпи зацікавлених людей». Очевидно, в Одесі ще з часу «відлиги» (начало 1960-х) виникли гуртки нонконформістів: Олег Соколов та Людмила Яструб організовували закриті квартирні покази. Проте зовнішніх публічних жестів проти офіційної системи майже не було, аж поки влітку 1967-го двоє молодих художників не наважилися вийти за межі інституцій.

Валентин Дмитрович Хрущ (24 січня 1943, Одеса – 24 жовтня 2005, Кімри) – український художник, «центральна постать Одеського андеграунду другої половини XX століття». Певний час навчався в Одеському художньому училищі ім. М. Грекова (клас Юрія Єгорова), проте був виключений за «ліві» погляди. У 1960–70-х його малюнки часто відносили до «абстракції», а офіційні комісії жодного разу не допустили його роботи на обласні чи республіканські виставки. Водночас Хруща добре знали серед одеських авангардистів: він був знайомий із Люсією Межберг, Олександром Ануфрієвим, Віктором Стрельниковим та іншими «другорядниками» неофіційного руху.

Станіслав Іванович Сичов (19 грудня 1937, Одеса – 2 вересня 2003, Одеса) – ще один провідник одеського андеграунду. Закінчив Одеське художнє училище у 1960 році (викладач – Д. Фруміна). Його творчість формувалася на тлі неокласичного модернізму (під впливом Клімта і Шиле), що робило її незвичною для радянського середовища. Уже до кінця 1960-х Сичова визнано одним із засновників «Одеської школи» неформалів. У віці майже 30 років він разом з Хрущем став співорганізатором знакової акції 1967 року, що остаточно вивела обох у герої нового руху.

1967 року молоді художники стали перед вибором – залишатися осторонь чи заявити про своє мистецтво публічно. За спогадами Хруща, на той час Оперний театр в Одесі ремонтували і довкола стояв новий дерев'яний паркан. Вирішивши діяти, Сичов і Хрущ повісили там близько двадцяти своїх полотен. Місце вибрали навмисно – будівельний паркан біля входу

в театр, в зоні скверу «Пале-Рояль», де могли зупинитися перехожі. Біля картин мелом написали "Сичик + Хрущик" – обидва художники зналися під такими лагідними прізвиськами. Ініціатива була прямою: «ми запалили сигарети в очікуванні глядачів, стали дивитися на те, що відбувається…». Збереглося одне фото цієї виставки: на ньому видно плетений тіньовий малюнок грабів і розвішені картини (автор фото – Ілля Гершберг). За свідченням деяких джерел, екшн тривав лише кілька годин. Зокрема, українська преса повідомляла, що «парканна виставка» тривала всього 3 години, після чого міліція розігнала митців і глядачів. На цей час подія вже набрала ореол провокації, тому вказували саме втручання силовиків. Інша версія (із спогадів) стверджує, що виставку розібрали самі художники близько 17:00 – тобто вона протрималася кілька годин по полудні. У будь-якому разі, експозиція викликала фурор: саме ці годинниці за парканом вважаються точкою відліку одеського нонконформізму. Подію згодом назвали просто ««Парканна виставка»».

Влада відреагувала без зайвого пафосу, але рішуче. Особливої публічної кампанії на кшталт «бульдозерної» в Москві 1974-го не було, але деякі наслідки були. По-перше, на учасників події звернула увагу міліція – її прибуття або й припущення про розгін відобразилося в некритичній пресі. По-друге, як стверджують сучасні дослідники, художників могли погрожувати виключенням з-під «творчого обліку» та навіть висланню. За однією з версій, Хруща звинувачували в «тунеядстві», але йому на допомогу прийшов товариш Юрій Єгоров: він підказав написати «радянську» картину, отримати довідку про участь у творчому

активі Союзу художників і таким чином залишитися в місті. Таке сприяння з боку провідних одеських майстрів нонконформізму (наприклад, Ю. Єгорова) та журналістів було важливим. Редакція молодіжної газети «Комсомольська іскра» підтримала акцію: на відкритті біля театру були присутні її редактор Ігор Білий і кілька співробітників (журналісти А. Іванов та Є. Голубовський), які потім організували першу персональну виставку Хруща вже 1968 року. У підсумку очевидцями «заборної» акції стали багато одеських художників («ситуація» з Яструб, Соколова, Асрієва, стіни квартир, стежки в кабінети КДБ – все це стало описано пізніше), але відкритої переслідувальної кампанії не розгорнули. З відсутності архівних даних також слід зазначити: немає відомих допитів або протоколів, які підтверджували б реакцію КДБ чи парткому – тільки фрагментарні свідчення учасників.

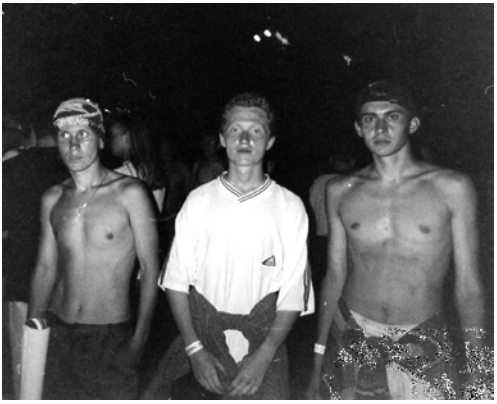
Подібні жести в межах СРСР часом траплялися, але рідко виходили на публіку. Ще 1919 року футурист Антон Сорокін організовував у Омську «заборні» виставки проти цензури (правда, мова про Росію); але в радянській Україні йому таких практик не приписують. Натомість легендарна «Бульдозерна виставка» в Москві 1974 року – де картини неугодних митців буквально згрібали автокранами – стала масовою акцією лише сім років потому. Зауважимо, що самі одесити часто опинялися попереду московських протестів: як писав Євген Голубовський, «„Заборна виставка“ в Одесі – літо 1967. „Бульдозерна виставка“ в Москві – вересень 1974. Одеські авангардисти, як це нередко було, опинилися першими на теренах СРСР». І де-факто ця «парканна» акція залишилася неповтореним прикладом культурної інтервенції 1960-х – подібні масштабні публічні виставки за межами галерей на той час в Україні чи інших республіках не фіксували. Місцеві неформали у той же час більше концентрувалися на квартирних виставках, які, за словами дослідників, «перетворювалися на вихід з ситуації» для художників з «чужими» формами мистецтва.

Для одеського андеграунду 1967 року акція Сичова й Хруща стала точкою неповернення. У ширшому історичному контексті її можна порівняти з ранніми самвидавними практиками: неофіційні художники «розповсюджували» своє мистецтво прямо серед людей, як писали і видруковували тексти в самвидаві. Хоч терміни «DIY» або «стріт-арт» з’являться лише десятиліттями пізніше, сам жест мав подібний сенс – взяти публічний простір і заявити про себе напряму. Зрештою, усвідомлення свободи на вулиці (не в каналах Рад) мало символічне значення. Самі очевидці згодом зазначали, що виставка ніби «додала впевненості» художникам: тепер вже не було сумнівів, що й в Одесі можна працювати поза системою. Тому подія 1967 року часто розглядається як початок «одеського нонконформізму». Вона засвідчила, що навіть у провінційних умовах застережень існує простір для неформальної експресії – подібно до того, як самвидав у літературі доводив: слова можна розтиражувати без цензури. Паркан оперного театру на три години став своєрідним протестом полотнами і – вільною від остраху розмовою. Щоправда, ця акція залишилася швидкоплинною і місцевою, але її значення полягає не в розмахові, а в механіці: митці самі «поділили плебейський простір» міста, здійснивши малий революційний жест без благословення інституцій.

МОЯ ЗДІЙСНЕННА МРІЯ

Літо 1999-го. Я лежу на верхній третій полиці загального плацкартного вагона поїзда Полтава–Київ і крізь дрімоту слухаю одноманітний перестук коліс. Вагон розпечений, повітря майже нема – ніч така ж задушлива, як і день. Унизу хтось тихо перемовляється, дехто куняє сидячи; я час від часу зітхаю і відвертаюсь до стіни. У торбі біля мене – буханець хліба, кілька огірків і шмат домашнього сала, якими ми з товаришами перекушували дорогою. Це наш провіант на всю подорож: грошей обмаль, але нас це не зупиняє. Мені було дев'ятнадцять. Квиток на концерт Metallica коштував 50 гривень — майже третина середньої зарплати по країні, яка тоді ледь дотягувала до 180. Умови були прості: або їдеш, або шкодуєш. Це не було спонтанною розвагою — це було рішення, на яке треба було зважитися. У мене в той час було двоє близьких друзів, з якими ми зійшлися ще в школі саме завдяки спільній любові до Metallica. Ми постійно крутили касети, обговорювали альбоми, сперечалися про треки — це нас тримало разом. Але коли дійшло до поїздки, в них не було можливості — ні грошей, ні змоги вирватися. Нас у результаті їхало лише четверо. Здавалося б, така подія мала б зібрати більше наших, але навіть у фанатів тоді все впиралось у дуже прості речі: заробітки, батьків, маршрут.

Вранці дістаємося Києва. На вокзалі шумно навіть о 6-й: столиця прокидається. Цілий день до концерту треба було десь подітися, тож ми з хлопцями рушили знайомитися з містом. Блукаємо центром – Хрещатик, Майдан, відпочиваємо в тіні лип у сквері. Київ зустрів нас пилом, спекою і строкатим натовпом: ділові люди поспішають на роботу, бабусі торгують квасом із жовтих бочок, а ми – четверо провінційних хлопців –



почуваємося трохи чужими серед цієї метушні.

Щоб зекономити, обідаємо на лавці своїм хлібом із салом. Поки блукали Києвом у день концерту, ми звертали увагу на афіші «Рок-Києва», розклеєні по стінах, стовпах, зупинках. В якийсь момент стало зрозуміло: не можемо їх просто залишити. Почали зривати — обережно, щоб не порвати. Для друзів у Полтаві, які не змогли поїхати, і для себе — повісити в кімнаті над ліжком. Час тягнеться повільно; ми раз по раз поглядаємо на годинник і афіші фестивалю «Рок-Київ», що трапляються на стовпах. Нам не терпиться – ввечері нарешті виступить Metallica. Близько шостої вечора ми нарешті попрямували до НСК «Олімпійський». На вході – жодних величезних черг: фестиваль зібрав менше публіки, ніж сподівалися організатори, значна частина трибун пустувала. Нам це лише на руку: ми без проблем пройшли на поле й пробилися ближче до сцени. Довкола – такі самі, як ми, хлопці й дівчата з усієї України. Хтось розгорнув прапор, гуртом скандують «Metallica!». За спиною лишилися клопоти й спека, залишилася лише передконцертна лихоманка.

Сутеніло. Нарешті сцена вибухнула світлом, і Metallica вийшла під рев стадіону. Без зайвих промов вони заграли перший бойовик – швидкий, хльосткий риф наповнив простір, і я відчув, як у грудях підскакує серце. Нас із другом одразу підхопила хвиля натовпу: всі кинулися вперед, здійнявши руки. Тиснява, гамір, шал – здавалося, ми злилися в єдине живе море, що хитається в такт музиці. Я впізнав «Master of Puppets» вже на перших акордах і не втримався

від вигуку. Далі все як в тумані: ми стрибали, мотали головами в скаженому хедбенґінгу, горланили разом слова, що їх знали напам'ять іще з касет.

На композиції «One» стадіон наче завмер – тільки імітація артилерійських черг з колон та сліпучі спалахи прожекторів прорізали темряву. Мурашки побігли по шкірі: пісня про жахи війни на мить перетворила десятки тисяч людей на мовчазне, заворожене поле. А коли пролунали перші ноти «Nothing Else Matters», над натовпом спалахнули сотні вогників. Хтось підняв запальничку, інші – екрани перших мобільних телефонів, а десь неподалік загорівся червоний фаєр, заливаючи все навколо кривавим мерехтінням. Ті кілька хвилин спільного співу стали, мабуть, найзворушливішим епізодом вечора – хоча пафосу ніхто показово не виказував, кожен переживав пісню по-своєму, мовчки.

Під завісу концерту Metallica видала ще кілька хітів поспіль. «Sad But True» гуло на весь Олімпійський, немов грім; під «Creeping Death» ми хором вигукували знамените "Die! Die!", аж у горлі пересихало. А на фінал, звісно, грянув «Enter Sandman» – під цей потужний рок-н-рольний марш підстрибував увесь стадіон, іскри феєрверків полетіли в нічне небо.

Останні акорди стихли, і ми стояли серед натовпу захекані, геть мокрі від поту, оглушені – але щасливі. Не вірилося, що легендарна четвірка справді щойно грала для нас наживо, тут, у Києві.

Вийшовши зі стадіону разом із потоком глядачів, ми з друзями почали думати, як дотягнути до ранкового поїзда. Ніч тільки починалася, довкола ще гуляли гурти таких же, як ми, фанів, переповнених адреналіном. Ми теж не могли заспокоїтися. Було спекотно й душно, футболки прилипли до тіла, тож спала думка піти освіжитися до Дніпра. Пішки ми дісталися до Труханового острова – уночі там майже нікого, тільки ми, зорі над чорним плесом і відблиски далекого міста на воді. Роззулися й полізли у теплі дніпровські хвилі з головою. Змили піт і куряву, охололи після

жару концерту – неймовірне полегшення.

Близько другої ночі ми опинилися на Центральному вокзалі. Потяг на Полтаву – лише на світанку, тож ми вмостилися в залі очікування на пластикових стільцях. Навколо дрімали такі самі подорожні, як і ми; хтось куняв, поклавши наплічник під голову. Ми, знесилені, теж задрімали, обійнявши свої потерті рюкзаки. Прокинулися від доторку суворого охоронця – на світанку він обходив залу і будив тих, хто розлігся на сидіннях. За вікном сіріло, починався новий день.

Додому їхали тим самим маршрутом – знову кілька годин у задушливому вагоні. Голова розколювалася від втоми та браку сну. Я ледве тримався на лаві, коли навпроти дві літні жіночки розгорнули вузлики з домашніми варениками. Побачивши наші зморені обличчя, вони почастували й нас, мов рідних. Вареники з вишнями смакували як найкраща їжа в світі. Ми вдячно їли й розповідали добродійкам, звідки повертаємося. Жінки дивувалися: мовляв, «і що ви там знайшли в тій своїй металюзі?», – але бажали нам щасливої дороги. Так з добротою і жартами минув залишок нашої подорожі. На зворотному шляху, вже в поїзді до Полтави, ми випадково натрапили ще на двох знайомих — виявилось, що вони теж були на концерті. Але на самому стадіоні ми їх не бачили: людей було стільки, що знайти когось серед натовпу було майже нереально. З усього нашого знайомого кола на «Олімпійському» ми зустріли тільки Кісера — теж із Полтави. Тоді така зустріч на великій події здавалася майже дивом.

Минув десяток років. Тепер мені 29, і концерт 1999-го вже частина історії – і моєї особистої,

і музичної історії країни. Для мого покоління, що дорослішало в 90-ті, той день означав більше, ніж просто велике шоу. Це була наша точка входу в світову рок-культуру. Тоді, в кінці буремного десятиліття, західні гурти рідко доїжджали до України. Концерти проходили навмання: недостатня реклама, зависокі ціни, публіка не звикла платити за живу музику. Фестиваль «Рок-Київ» 1999 року, попри гучні імена, ледве зібрав пів стадіону, і Metallica більше до нас не навідувалася. Проте для нас, тих ~15 тисяч фанів, які тоді прорвалися на Олімпійський, це було свято молодості і свободи. Ми добиралися хто автостопом, хто нічними електричками, спали на вокзалах і їли всухом'ятку – усе заради кількох годин живої музики мрії. І жоден з нас не пошкодував.

Зараз, у 2009-му, великі концерти в Україні вже інші: зірки приїжджають частіше, організація краща, глядачів більше. Але той червневий день 1999-го залишається особливим. Особливим тим, що дав нам, дев'ятнадцятирічним тоді, відчути себе частиною чогось великого. Ми повернулися тоді додому виснажені, обгорілі на сонці й невиспані – зате з сяючими очима. Ми знали, що пережили момент, який не повториться: перший (і поки єдиний) приїзд Metallica до України, нашу маленьку перемогу покоління, яке вирвалося зі сірості 90-х у світ великих рок-шоу. Ще довго, не вірилось, що це справді відбувається. Наче я не поїхав із Полтави на концерт, а випадково провалився в іншу реальність. І коли зараз згадую про той хліб із салом у задушливому вагоні, про зорі над Дніпром тієї ночі та про знайомий гітарний програш, від якого тоді щеміло серце, – я розумію, чому той день назавжди залишиться одним із найважливіших у моєму житті.

Наприкінці 1990-х у Харкові, який давно вважається одним із центрів українського року, сформувався гурт «По.Ст.». Колектив виник на тлі активної локальної рок-сцени: багато харківських гуртів того часу експериментували з традиціями фолк-музики, додаючи до хард-рокового звучання народні мотиви. Саме так «По.Ст.» виділявся своєю оригінальністю – місцеві оглядачі зазначали, що гурт гармонійно поєднує потужний хард-рок із народною мелодикою.

Згідно з наявними свідченнями, «По.Ст.» був утворений 1998 року в місті Харкові. Засновниками колективу називають вокалістку Яну «Ясику» Пешеву та звукорежисера Дениса «Дена» Гончарова (саме ці двоє музикантів залишилися в складі гурту й станом на 2009 рік). За різними джерелами, також до раннього складу входив гітарист Вадим «Коша» Мишко (пізніше відомо, що він приєднався до групи близько 2003 року). Інформація про перші концерти гурту дуже обмежена: згадок у медіа не знайдено, тому деталі перших виступів залишаються невідомими.

Основа музичного стилю «По.Ст.» – потужний хард-рок з виразними фольклорними елементами. За словами журналістів, унікальність їхнього саунду полягає у поєднанні «потужного хард-року та народної мелодики». У музичному оформленні помітні народні мотиви й нетипові для звичайного рок-гурту інструменти (зокрема баян та флейта), які створюють особливе фольклорне забарвлення пісень. Лідерка гурту Яна Пешова (на сцені знана як «Ясика») є візитівкою колективу – у піснях вона виконує високий чистий вокал, який журналісти описували як «сильний, відкритий і дуже впізнаваний», що робить її «першим центром групи». Яна також відзначається артистичною сценічною присутністю: за відгуками, вона пластична й емоційна, чудово передає відчуття пісень. Другим «центром» ансамблю вважають гітариста Вадима Мишка (Кошу), чий грубий і хриплуватий вокал доповнює чистий голос Яни і додає звучанню характеру. У цілому гурт описують як самобутнє поєднання фольку і року, що зберігало загальний стиль «folk-rock», але з

роками «потяжелило» до чутного «rock with folk influences». Конкретних метафоричних порівнянь з іншими гуртами не траплялося – колектив відзначали переважно за власний «унікальний стиль і саунд» без відсилань до чужих зразків.

«По.Ст.» регулярно виступав на невеликих сценах харківського андеграунду. За даними прес-служб, у перших роках свого існування гурт уже грав у локальних клубах Харкова. Крім того, колектив розширював аудиторію виступами за межами України: зокрема, харківські музиканти дали серію концертів у російському Бєлгороді. Місцева афіша зазначає, що гурт запам'ятався бєлгородській публіці виступами у Домі офіцерів, пабі «Ірландський», на фестивалі пам'яті Віктора Плотникова та у клубі «In Rock», а також домашніми акустичними концертами. Загалом аудиторія «По.Ст.» залишалася місцевою та андеграундною – складно говорити про широку популярність за межами своєї спільноти. До 2009 року «По.Ст.» випустив принаймні два альбоми: повноформатні студійні роботи «Поздняя птица» (2005) і «Аппликации. Только для своих» (2007). Сприйняття гурту формувалося всередині локальної сцени. «По.Ст.» не виходив у площину масового ринку і не демонстрував орієнтації на радіоформат чи широку індустрійну підтримку. Це безпосередньо впливало на можливості студійної роботи: запис і видання нового матеріалу залежали від власних ресурсів та ситуативної підтримки, що об'єктивно обмежувало темп релізів. Станом на 2009 рік гурт продовжує функціонувати в межах харківської сцени. Це стабільний локальний колектив із впізнаваним звучанням, чітко окресленою естетикою та своєю аудиторією.

50 СМ ДО БУРКІНА-ФАСО

У панк-культурі від початку фрік-естетика була невід'ємною частиною руху — від грубої DIY-подави до навмисної провокації форми й змісту, коли музична агресія й власна тілесність перетворювалися на спосіб вираження соціальної та творчої відчуженості. У локальному харківському контексті подібний дух знайшов відгук у підпільних тусовках і сценах, де музиканти та слухачі шукали власні способи висловити те, що лежало поза межами мейнстрімної культури .

Ще в 1980–90-ті роки харківська андеграунд-спільнота формувала свою ідентичність через нетрадиційні музичні проєкти і радикальні перформанси, що віддзеркалювали локальні фрік-естетичні практики . У такому середовищі поява «50 см До Буркина Фасо» виглядає як логічна реакція на потребу сценичної експресії, локальної самоідентифікації і перекручення панк-норми всередині харківської сцени до 2009 року. Він з'явився на тлі активного формування місцевої альтернативної сцени. Гурт сформувався на початку 2000-х, засновниками були гітарист Олександр «дядя Вітя» та барабанщик Олексій Киселев. Сама назва «50 см До Буркина Фасо» — типова для того періоду. Географія тут умовна, майже випадкова, але працює як внутрішній жарт. Такі назви не пояснювалися і не розшифровувалися — вони існували як виклик серйозності. Харків середини

нульових любив подібні речі: чим дивніше звучить — тим точніше потрапляє в нерв локальної сцени. Середина 2000-х— це вже інша хвиля. Покоління, яке прийшло у неформальну спільноту, дивилося на світ інакше. Відкритий, лобовий протест із прямою агресією поступово змінився іншою формою реакції — стьобом, гротеском, навмисною абсурдністю. Замість декларативних гасел — іронія. Замість прямої конфронтації — образ, перебільшення, внутрішній жарт, зрозумілий своїм. Це не означало відсутності позиції; радше зміну мови. Харківська сцена цього періоду виробила власний спосіб дистанції від реальності — через криву подачу, провокаційні назви, гіпертрофований гумор.

У такому контексті поява проєктів із нарочито дивними, «несерйозними» назвами та ексцентричною естетикою не виглядала випадковою — це була форма існування сцени на той момент і тому музика «50 см До Буркина Фасо» була нелінійною й еклектичною. При тому гурт характеризували як колектив, що звертав увагу на «освещение острых социальных проблем современной молодежи», пісні про емоційні стани («Emo», «Мечты»), релігійні теми («Сатана»), любов («Плюшевая (****озвезда)») тощо. Водночас саунд відзначали як епатажний і агресивний: інтернет-сингл «P.orno» називали «квінтесенцією сучасних веяний андеграундного мейнстриму». Тексти виконувалися переважно російською мовою з жартівливим та абсурдним забарвленням – наприклад, пісню «Человек-Капуста» описано як «пісню про капустодендромутанта».

Це покоління вже росло не в умовах тотального інформаційного вакууму, як попередники 90-х, а в ситуації поступового відкриття доступу до інтернету, форумів, локальних мереж. Вони бачили, що радикальний крик сам по собі вже нікого не лякає і не дивує. Тому замість гучного «проти» з'явився інший прийом — довести абсурд до межі, перевернути сенс, зробити назву або текст настільки гротескним, що він працював як дзеркало для самої сцени. Харківська неформальна тусовка середини 2000-х дедалі частіше існувала у форматі внутрішнього коду: той, хто «в темі», розумів, де закінчується жарт і починається позиція. І саме з цієї логіки — логіки стьобу, фрік-перекручення й навмисної недоречності — природно виростали проєкти, для яких провокаційна назва ставала частиною естетики, а не просто способом привернути увагу.

Історія «50 см До Буркина Фасо» — це фрагмент локальної картини, який не завжди фіксується в афішах і архівах, але існує в пам'яті сцени. Харків живе великою кількістю подібних проєктів: хтось залишав по собі релізи, хтось — лише кілька згадок на форумах і дивну назву, що запам'яталася. У цьому сенсі гурт вписується в загальну логіку часу — періоду, коли стьоб, фрік-естетика і внутрішній жарт ставали способом самовираження не менш дієвим, ніж прямий протест.